



TITLE:

カフカを通してベケットを読む -- 1946年の短編群におけるエクリチ ュールの実践

AUTHOR(S):

岩永, 大気

CITATION:

岩永, 大気. カフカを通してベケットを読む --1946年の短編群における
エクリチュールの実践. 仏文研究 2017, 48: 169-186

ISSUE DATE:

2017-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/228187>

RIGHT:

許諾条件により本文は2018-11-01に公開

カフカを通してベケットを読む

- 1946年の短編群におけるエクリチュールの実践

岩永 大気

序

ベケットとカフカ

ベケットはカフカについて 1962 年に、ルビー・コーンに対し以下のように語ったという。

カフカの中で奇妙なものとして私を打つものは、形式が、それが運ぶ経験によって揺り動かされないということです [強調は原文による]¹。

形式が経験によって揺り動かされないとはどのような事態の謂だろうか。そうして、この発言はベケットの創作に対する態度を照らしてはいないだろうか。本稿では、カフカを比較対象に用いることで、ベケットの作品の形式的特徴を浮き彫りにすることを目指す。

このプラハの作家に対するベケットの発言はあまり残されていないが²、しかし残されたものは十分に興味深い。1954 年 2 月 17 日付、ハンス・ナウマンへの手紙の中で、ベケットは以下のように語る。

カフカ。私は、いくつかの短いテキストを除けば、『城』を 3 分の 2 ほど読んだだけです。しかもドイツ語だったので、読み落としが随分ありました。テキストに、自分自身かなり馴染んだ感じがありました。もしかすると、私が読み続けることができなかったのは、あまりに馴染みすぎていたからかもしれません [Je m'y suis senti chez moi, trop, c'est peut-être cela qui m'a empêché de continuer]³。

自作の翻訳を打診してきたドイツ人の翻訳者に対する気遣いを勘案しても、ベケットはカフカに明らかに自分と近いものを感じている。カフカの作品が、ユダヤ教の問題とともに「書くこと」の問題と密接に関わることは、残された日記や手紙、および種々の研究を通して見ても明らかであろう。一方でベケットも、その作品において「書くこと」「語ること」の根源性が問題になっているという点について、ほとんど衆目の一致するところであろうと思われる。

こうした見方を含めて、カフカとベケットを結びつけようとする試みはこれまでに多く存在してきた。作中人物のあてのない彷徨、また読解における解釈の困難といった特徴は二人の作家の共通項として頻繁に指摘されるし、まず文学史的位置付けにおいて二人はいわゆる「不条理の作家」として筆頭に挙げられる。マーティン・エスリンは1962年に『不条理の演劇』を著し、ベケット演劇に対する「不条理 absurd」という形容を定着させたが、彼が「不条理」という言葉の典拠としているのはイヨネスコのカフカ論である⁴。また、モーリス・ナドーは1952年にベケットの『モロイ』が「カフカ風の」ものを持っているとした上で、両者は別の絶対的なものにインスパイアされて書かれたと主張する⁵。書簡を見る限り、このナドーの論に対するベケットの反応は共感と反感の入り混じるものであったようだ。バタイユ、ブランショとともに自身に対する批評の最高のものとしてナドーを挙げている一方で⁶、反感も示している。

ナドーがこのこと「カフカとベケットのつながり」について何を言っていたか思い出せません。彼のステップの、揺るぎないといったところは好きではありませんでした。私には、貸借対照表のように据えられていく大災害といったものは信用なりません [Je me méfie des désastres qui se laissent déposer comme un bilan]⁷。

ここではナドーの態度への不信が、貸借対照表の例えを用いて表明されている。ベケットはジャック・B・イエイツの *Amaranthers* という作品に対する批評文の中で複式簿記 (double-entry) の比喻を用い、作品と作品外の内容が安易に結びつくような作品を批判している⁸。このことを考え合わせると、ベケットは、作品のテーマというところで、安易にカフカの不条理性と結びつけられることに違和感を感じていると取れる。テーマに共通するところがあるにせよ、カフカを通してベケットに迫るには、作品の内容よりもベケットが驚いたところのもの、カフカの形式を媒介するべきなのではないか。

一視点性

カフカの形式に関して、1950年代ごろから現れた作品の構造分析的研究は、カフカ研究の新たな地平を拓いた。その端緒となったのが、フリードリヒ・バイスナーのいわゆる一視点性 (Einsinnigkeit) 概念の導入である。バイスナーによると、カフカの作品において、「語り手は、過去形で物語るときでも、物語られることに先立って存在することは決してない」⁹。この結果、語り手の視点は「主人公のそれに完全に一致」し、「物語られる一切がただひとりの登場人物のペルスペクティヴエからだけ見られ、その人物がその場に居合わせて見、聞き、感じ、考える出来事だけ」が語られることとなる。この特性の重要な帰結として、主人公の知覚を通してしか物事が語られないがゆえに、主人公の意識の外部にある物自体は、アクセス不可能な位置に置いておかれるということがある。例えば「変身」においては、虫になった主人公ザムザが外的世界と適応しようとしながら次第に軋轢を起こしていく様が描かれるのであるが、それが描かれるのはザムザの視点を通してである。知覚の対象となる意識外部の現実はそれ自体として直接的には

描かれず、外部の現実と主人公の内面との齟齬の積み重ねが、不条理の印象を読者に与えるのである。森本浩一が言うように、「変身」においては母や妹など、外的な視点が未だ読者に認知可能なものとして置かれているのであるが、より後の小説、例えば「巢穴」や『城』などでは、もはや外部からの視点は登場人物にとっても読者にとっても完全に触知不可能なものになる¹⁰。

本稿では、この一視点性という概念を手がかりに、1946年に書かれたベケットの3つの短編作品を分析する。もちろん、作品の形式という観点からカフカとベケットを比較した研究は以前から存在し、とりわけルビー・コーンの「カフカの『城』から『ワット』を読む」及びジョージ・スザントの *Narrative Consciousness : Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet* は本稿を書く上で啓発されるどころが大であった¹¹。前者はカフカの『城』とベケットの『ワット』を比較するものであり、後者はカフカ、ベケット、ロブ＝グリエという3人の作家に対し、その作品の内容面と形式面を、語る意識というテーマのもと論じたものである。両者とも透徹した分析であり教わることは多くあったが、コーンのものは『ワット』という三人称小説を扱うがゆえに、「一視点性」という形式がベケットにもたらししたものを十分に捉えきれていないと思われる。この点に関しては以下で触れることになるだろう。そしてスザントのものは、「語りの意識」がテーマとなっているがゆえに、語っている意識それ自体を問題とし、形式をそうした意識のあり方を表すものとして論じている。本稿の目標は、そのような作品の意味の解明というよりも、3つの短編においてベケットの形式がどのように変化したか、そしてそれがベケットのエクリチュールに何をもたらししたかを明らかにすることである。

考察の対象とする3つの短編は、すべて1946年に書かれている。1940年代後半という時期はベケットにとって様々な点で転換点となった。まず彼がフランス語での執筆を始めるのは我々が分析する短編を皮切りにしてであるし¹²、そしてここから1950年までの数年間は、質・量ともに作家の最も豊穡な時期であった。1949年に書かれた『ゴドーを待ちながら』は作者に名声をもたらし生活を一変させたほか、小説三部作といわれる前期の傑作群が書かれたのもこの時期である¹³。フランス語での執筆という点を除いた大きな形式上の変化としては一人称の語りの導入が挙げられる。習作とみなされることの多い1946年執筆の短編群はこうした移行の時期に当たるものであり、それらを検討することで、作家としての完成に至るベケットの歩みが明らかになるはずだ。本稿の狙いを再度2点にまとめておこう。その一つは、1940年代の短編を一視点性という観点から分析すること、そしてもう一つはそうした分析を踏まえ、ベケットの作品の形式面での発展のパスベクティブの中に作品を位置づけることである。

1. ベケットにおけるカフカ的エクリチュール

本稿で取り扱う作品は、「終わり」、「追い出された男」、「鎮静剤」¹⁴である。これらの作品はあらすじが類似しており、大まかには語り手である男が居場所を求めて彷徨うというストーリーになっているのだが、ベケットの多くの作品と同じく、脈絡なく話が繋がりが唐突に終わるという

印象を残す。したがって、筋にあまり拘泥しても生産的でないと思われるため、直接に作品の語りの形式の分析を始めていきたい。始めるにあたり、一視点性が何を意味するかを理解するためにも、カフカの作品について言われてきたことを取り上げ、そうした言説がこれらの作品において具体的に実現しているさまを確認していく。

一視点的な語りの特徴は、先に述べた通り語られる出来事が主人公の体験する知覚に限定されるという点である。その結果、物語の進行は単線的になる。これは空間的に複数の視点を許さないということだけでなく、時間的な複層化もないということの意味する。森本浩一はカフカの小説について、「語り手が複数の「語りのパースペクティブ」を統合しつつ物語の地平を立体化していく[……]のではなく、あくまで主要人物のパースペクティブの枠に制限されながら語りが進化する」¹⁵のであると述べる。こうした特徴は、我々の分析する作品にもそのまま当てはまるように思われる。ベケットの作品においても、それぞれの物語は過去形で語られてはいるが、ほとんど語り手の知覚の中でその都度生起していくがごとく語られる。例えば「鎮静剤」において、語り手である主人公は歩いていくうちに海岸へと出るのだが、それに続く場面が以下である。

波止場はがらんとして人っ子一人いなかったし、出港にしろ入港にしろ船の動きそうな気配はまったくなかった。だが一瞬の後に全ては変わるかもしれぬ、あつと言う前に全てが眼前で変貌するかもしれないのだ。会場は一面に人と物が忙しく動き回り、大型船のマストは目に見えぬほどかすかに揺れ、小型船のマストは踊るように大きく揺れる、これは大事なことだ。そしてわたしの耳にはカモメの恐ろしい叫び声が聞こえるだろう。それにたぶん水夫たちの叫び声も。その空ろな叫びはいったい悲しいのか楽しいのかどちらともしかとは決めがたく、畏怖と憤怒の情がこもっている、というのは水夫たちは海のものであるだけでなく陸のものでもあるからだ [Et ce serait tout l'affairement des gens et des choses de la mer, des grands navires l'imperceptible balancement de la mâture et celui plus dansant des petits, j'y tiens, et j'entendrais le terrible cri des mouettes et peut-être aussi celui des matelots, ce cri comme blanc et dont on ne sait au juste s'il est triste ou joyeux et qui contient de l'effroi et de la colère, car ils n'appartiennent pas qu'à la mer, les matelots, mais à la terre aussi]。それからわたしは出港する貨物船にこっそり乗り込めるかもしれぬ、そして遠くへ旅立ち、遠い土地でたっぷり数か月、ひょっとしたら一、二年もの間日光を浴び平穏に過ごしてから死ぬるかもしれぬ。そこまでいかずとも、よっぽど運が悪くない限りこの雑踏する無感動な群衆のなかで、少しはわたしの気を静めてくれるような、さしさわりのない人との邂逅、またはたとえば船乗りとの言葉の交換 — その言葉を小屋に持って帰ってわたしのコレクションに加えるのだが — その程度のことはなんとか首尾よくいくんじやなかろうか。そこでわたしは頭のない巻き轆轤みたいなものに腰を下ろして待つことにした [……] ¹⁶。

波止場の情景から連想された未来が語り手の座するという行為を誘発する、というシークエンス

であるが、ここで、語り手が想像する未来に対する語りの現在からのコメントがないことに注意したい。G. ジュネットは、彼のいわゆる先説法（prolepse、時間的に後続する場面を先行して描く方法）について、語り手が本質的に回顧的性格を持つことを喚起しながら、「まさしくこの種の回顧的性質のおかげで語り手は、未来や、特に彼が現在置かれている状況を暗示することができるのであって、そうして暗示が言うなれば彼の役割の一つとなっている」¹⁷と述べる。しかし引用した場面においては、語られる現在から見た未来についての何らかの視点を有しているはずの語り手は、そういった視点から関与する素振りを見せない。常に語りの現在における主人公の単線的な知覚、あるいは思考に語り手が寄り添っているのである。原文を付した部分に特徴的であるように、単純な接続詞以外は使わず、ヴィルギュルを多用した淀みない流れ、コメントの挿入（j'y tiens）など、あたかも口語体かのような文体は、こうした特徴の別の証となるだろう。作家はおそらくこうした点に意識的であって、「鎮静剤」の語り手は、「わたしはまるで昨日あったことのようにこの話をしている。昨日といえばつい最近ということになるが、しかしまだ不十分だ。というのは今夜わたしの語ることは今夜それも今過ぎてゆくこの時刻に起こるのだから」¹⁸とさえ述べる。

こうした物語の単線的進行という点と関係する点であるが、出来事の主観化という点も、一視点的語りの帰結として見逃せない。バイスナーの教え子でもあったマルティン・ヴァルザーは、カフカは作品世界の「屈折係数」としての語り手の現実に対する操作を「放棄している」とした上で、一視点的な語りの特徴をいくつかの点にまとめている¹⁹。その一つが、語られる物あるいは出来事が主観化され、その結果として内面的なプロセスを被るということである。「描写しうる世界の多様性を実証するため、それ自身のためにあらわれる対象はカフカにはない。主人公の立脚点から物理的に捉えられる眺望が減少するにつれて、薄暗がりの状態の中にある現象の断片的な残余物が考察への衝動となり、そして考察は次第にその誘引から解放されて、ついには完全に独立する」²⁰。先に引用した「鎮静剤」の港の場面において、語り手は港の人気のない場景から続いていくのだが、そこから物語の時間が次に動くのが、手許のフランス語版でおよそ1ページを費やして、語り手が腰を下ろすという引用の最後の箇所であることに注意したい。その2点の間は港の知覚に触発された語り手の思い巡らしである。「あっという間に全てが眼前で変貌するかもしれない」という仮定を導入として、まずは空想された繁忙をきわめる港の情景が前景から後景の船のマストへと描写されていく。続いて内容は聴覚に移り、カモメと水夫たちの声が導入される。水夫たちの声に対するコメントを挟み、より遠い未来に対する期待と、それに対してより抑制された期待が描かれる。語り手の空想はいわば自由連想のように語られる現在から浮遊する²¹。

他にこうした対象の内面化とそれに対する操作の例を我々の考察の対象となる作品からあげてみよう。「追い出された男」は、語り手が、自分が追い出され、転げ落ちてきた階段の段数について考えるところから始まる。

玄関の石段は高くなかった。それまで石段を上り下りするたびごとに千回も段の数は数え

ていたはずなのに、その数となると全く記憶に残っていないのだ。いまだにわからないことは、片足を歩道において一と言ひ、次の足を最初の段において二と言ひ、以下これに准じて数えていくべきなのか、それとも歩道は勘定に入れてはいけないのか、いったいどちらかということだ²²。

語り手は1ページ強をこうした考察に費やした後、「結局のところ、石段の数などはどうでもよいのだ」²³という結論に達する。語られてきたことの無意味がすぐ後に語られるのであって、ここでも、事後的に出来事を統合するような視点が導入されているならば、こうした語られ方はあり得なかったであろう。一視点的な語りにおいて、主人公の主観の外部の現実とは語りの上で参照されず、それゆえある物事が語られているとき、それが別の視点から反省されることがない。その結果、主人公は自らの把握した主観的現実に対して「不断に新たな解釈の試みへと動機付けられる」²⁴のである。例えばカフカの『審判』では「未知の法廷は、大部分小説の主人公の思い描き」²⁵であり、『城』にしても、主人公Kの思い描くことは実際の街のあり方とは異なっており、それによって彼の城へとたどり着く全ての試みは失敗に終わる²⁶。ヴァルザーが言うように、「可能なかぎりひとつひとつの可能性が手探り」されなければならず、「このはてしない排列からはじめて作品が成立する」ということになる²⁷。こうした自己完結的な「はてしない排列」はベケット作品に頻出するモチーフである²⁸。

ここまで、カフカ批評において語られてきた一視点性という特徴がベケット作品にも当てはまるということを確認してきた。では、このことから何が言えるだろうか。一視点性が、作品の読解に及ぼす影響とは何か。カフカ作品と叙事詩の類似性は古くからマルト・ロベールのような批評家によって指摘されてきたが、両者に共通する単線的進行は、ベケットの作品にも指摘できる²⁹。このことをヒントに、一視点性が読解に及ぼす影響を考えてみたい。E. アウエルバッハは、その『ミメシス』において旧約聖書とホメーロスの叙事詩を比較している。アウエルバッハによれば、前者は「全てを入念に形象化する描写、均一な照明、隙間のない結合、自由な発言、奥行きのない前景、単純明瞭な一義性、歴史的発展や人間的・問題的な要素の乏しさ」という特色を持ち、後者は「光と影の際立った対象、断続性、表現されないものを暗示する力、背景をそなえた特性、意味の多様さと解釈の必要、世界史的要求、歴史の展開に関する概念の形成、問題性への深化」という特色を持つ³⁰。一見すると、茫洋としたベケットの作品は後者の範疇に属するものであるように思える。しかしこと作品の形式に関する限り、我々の対象となる作品群における事態は、確認したように、同一の均一なパースペクティブから、いわば全てが前景として描写される³¹。アウエルバッハによると、旧約聖書においては、出来事は「世界中のあらゆる出来事が[……]神の構想中の一片として経過の枠組みにはめ込まれなければならない」³²ような、天地創造から最後の審判に至る歴史との相対的關係において配置され、そうした立体的な奥行きを持った描写が暗示的な豊かさを生むのである。しかし見てきたように、我々が扱う作品において進行は単線的であって、むしろホメーロスの、「空間と時間の次元の全き現在の中で終始経過する」³³という語り方により近いと言える³⁴。

ここで、アウエルバッハがこれらの作品の解釈について語っていることに注意したい。曰く、旧約の物語は、「寄せ集め」ではあるが、「全て単一な世界史的連関、世界史解釈上の連関に所属して」おり、それらは「解釈によって一つに捉えられる」³⁵。言い換えれば、それぞれの物語られる出来事はある超越的な視点に従属しており、この両端の関係が解釈を要請するのである。それに対してホメーロスの世界は、「物語られている範囲内で充実していて、それ以外の何物も包含して」いず、「何物も包み隠されていなければまた、ここには教訓もなく、まして秘められたもう一つの意味も存在しない」。「ホメーロスを分析することはできても、これを解釈することはできない」のである³⁶。解釈とは一つの超越的な視点から描かれる出来事を再構成することであるが、一視点的な作品においては種々の事態とある超越的視点との垂直的關係ではなく、事態相互の水平的關係が問題となっているのであって、一つの系として完結したこのようなテキストに対する外的な視点の導入は常に恣意的なものとしてしか現れえない。おそらく、カフカの作品と同様にベケットの作品も、作者の実人生や、書くということそのものがテーマとなっているのだが、描かれていることを逐次的に解釈するというやり方のみならず、「テキストの在り方自体に、一段高次の認識批判的「真理」を当てがい、アレゴリーの「事象面」を満足させてしまう」³⁷ような読みのあり方も、その正当性を担保されなければならないのである。物語が水平的に接続していき、一つの深い真理を伝達することを目指さないという構造は、シュルレアリスムの目指したものと近いのかもしれない。

さて、第一部の最後に、我々の分析の対象である3作品に対し比較を行うことで、我々が述べてきたような特徴にベケットが意識的であったことを示したい。執筆時期に関して、「終わり」が執筆されたのが最も早く1946年5月、「追い出された男」が同年10月、「鎮静剤」が最も遅く同年12月とされている³⁸。非常に短い期間で書かれたこれら3作品であるが、形式面でははっきりとした変化が見られる。初めに書かれた「終わり」では、語りの現在からのコメントなどは見られないものの、一視点が徹底されているとはいえない。この作品は「彼らはわたしに服を着せてお金をくれた」³⁹というところから始まるのであるが、続く一段落を費やして、この語り手が服を着せられ、金銭を与えられる顛末が語られる。つまり、出来事の要約を始めに述べ、それからその委細を語っているわけで、ここには時間を伸縮させ再構成する意思が見られるといえる。これに比べて「追い出された男」は、「玄関の石段は高くなかった」から始まって、そこから一段落石段に関する思い巡らしが続く⁴⁰。小説が冒頭から語り手の内面に直接に入っていくことで、語りが構成されたものではなく、即興的に紡がれていくという印象が強まっている。ほかに、少なくとも何日間か以上の出来事を描く「終わり」に対し、「追い出された男」は一日をほぼ切れ目なく描いているということも、語りの意識の一貫性を表すものとして付記しておいていだろう⁴¹。そして、「追い出された男」に続く「鎮静剤」においては、「終わり」で見られたような構成的な語りへの意思はほとんど抹消されているような印象を受ける⁴²。「鎮静剤」の主人公は放浪の途中山羊を連れた少年に出会うが、少年と山羊が去っていく箇所は以下の通りである。

やがて少年と山羊は一体となって小さな黒一色の塊にしか見えなくなった。前もって知っ

ていなければ若いケンタウロスと思い込んだかもしれぬ。わたしは山羊に糞をさせ、すぐ冷えて固くなる小さな球を一握り拾って臭いをかぎ、味までみようかと思った、いやしかし、今晚はそんなことは役に立つまい。わたしは今晚と言う。まるでずっと同じ晩であるかのよう、しかしいったい晩に区別があるだろうか。わたしはその場所を去った「Bientôt ils ne furent plus qu'une petite masse sans détails et que non prévenu j'aurais pu prendre pour un jeune centaure. J'allais faire crotter la chèvre, puis ramasser une poignée des petites boules si vites froides et dures, les renifler et même y goûter, mais non, cela ne m'aiderait pas ce soir. Je dis ce soir, comme si c'était toujours le même soir, mais y a-t-il deux soirs ? Je m'en allai, [...]」⁴³。

ここでは、少年と山羊の遠目から見た姿から、彼らをケンタウロスだと思い込んだかもしれないという現実と反する想像が条件法過去形で語られる。次いで山羊に糞をさせ、その匂いを嗅いで味をみるという行動について語るが、直後に否定する。そこで出てきた今晚という言葉について考察するものの、次の行動の描写に移行する際なんの脈絡もないように見える。視覚からの思い巡らしが連鎖していくという特徴がここでも見られるが、「いやしかし mais non」という、直前に言ったことを即座に否定する接続詞の存在があることで、言われることの即興性の印象はさらに強まっている。さらにここで翻される言明とは行動への決意に関わるものであり、行動の時空と言明の時空はきれいに重なっているといえる。また、「その場を去る」という語り手の行動へ移る際の唐突さにも驚かされるが、これはこの小説において珍しいものではなく、ある行動に対する思い巡らしの後、突然語られる現在に戻る、この往復運動がこの小説の進行を規定する。往復というより、両者が同一平面上で繰り広げられることの帰結としてこうした進行があるというべきであろう。それにしても、「今晚」という言葉に対する語り手の言明は興味深い。知覚から発した思い巡らしが、知覚の条件である時空を侵食するように働いているからである。この点に関しては後に触れよう。

1946年の5月から12月という短い期間で書かれたこれら3作品であるが、語る意識の絶対化に伴う単線的進行、語られる事象の内面化という一視点性の二つの特徴が徐々に強調されていることが分かる。カフカの中にベケットが見た「馴染み深いもの」は、これまで見てきたような、一視点性という観点から説明できるのではないと思われる。

II. 新しいエクリチュールへ

1956年にNYタイムズに掲載されたイスラエル・シェンカーとのインタビューの中で、ベケットは次のように述べている。

カフカの主人公は目的に一貫性を持っています。彼は道を見失っているが、精神的に不安

定なわけではなく、ひどく取り乱しているというわけでもない。私の作品では人物は取り乱していると思います。他に違いとしては、カフカの形式がいかに古典的か、あなたもお気持ちであると思います。進行はスチームローラーのように、ほとんど穏やかなものです。それは常に脅かされているように見える。ですが、驚かせるようなものは、形式の中にあります。私の作品では驚きは形式の後ろにあるのであって、形式の中にあるではありません⁴⁴。

ここではベケットとカフカとの相違点が作家自身の言葉によって二つの点にまとめられている。一つは、主人公の意思、精神の安定性の違い。そしてもう一つは、「驚かせるもの」が、「形式の中に」あるか、「形式の背後に」あるかということである。このうち最初のものは理解しやすい。確かに『審判』のヨーゼフ・K、『城』のKといったカフカの主人公たちは、度重なる挫折にもくじかれずに目的の達成を目指す。翻って、ベケットの主人公たちは目的を持っているものの、その目的はしばしば副次的なものとして扱われる。例えば「追い出された男」の語り手は住居を追い出された状況にも全く焦らずに落ち着いて夢想を始めるし⁴⁵、「鎮静剤」の語り手である主人公は、自らの彷徨の途中、「もう帰ろうと何度も言い続け」⁴⁶る。

二つの違いの中で、より分かりにくく、そしてそれだけ重要であると思えるのが「形式」に関する発言である。「驚き」が「形式の背後」にあるとはどのような事態のことを言っているのか。我々はここまで、ベケットとカフカに共通するような語りの形式について考えてきた。こうした類似点を超え出るようなものがあるとすれば、どこにそれがあるのか。

まず具体的な差異の例としては、一視点性という語りの構造は同一であれ、その構成の方法が異なるという点がある。バイスナーは、カフカの作品において読者は登場人物の一人に変じると言うが、これは読者の視点が語りの視点、ひいては登場人物の視点と概ね一致するということにある⁴⁷。この一致において、読者と登場人物は、まず知覚するものが同じであるのだが、思考の方法もまた読者は人物のそれを共有するといえる。例えば『訴訟』において、不条理の印象を作り出すのはまずは外的な官僚機関であって、それに対峙する主人公Kの判断や反応ではない。ベケットにおいても確かに、スザントが言うように、カフカにおけるのと同じく読者は登場人物の視点を共有するのであるが⁴⁸、読者の判断のフォーカスが合うのはむしろ語りの外部であるように思われる。一例を挙げよう。「終わり」において、語り手である主人公はある男が演説をしている場面を見る。男は「組合・・・同胞・・・マルクス・・・資本・・・ビフテキ・・・愛」⁴⁹といった言葉を発している。しかしこうした言葉は語り手には「さっぱりちんぷんかんぷん」であって、そうして語り手は、その男が「宗教的狂信者」であり、「精神病院から逃げ出してきた」のだと結論づける⁵⁰。ここで普通の読者なら、男の演説は明らかに社会主義的な調子を帯びていることが分かるだろう。しかしそうしたことは語り手には理解できず、男の言説を狂気による産物であると片付けてしまうのである。

一視点性による語りの内部と外部の衝突という点に関しては先ほども触れたが、カフカにおいて読者は語り手に移入し、語り手が知覚する物事の不条理を追体験していくのであった。つまり、語り手の知覚のうちにあっては異常なものではなく、驚きをもたらすものはむしろ外からくる。そ

れに対してベケットにおいては、読者に馴染みがあるのは語り手に知覚されるものの側であって、それによって読者に体験されるのは語り手の知覚それ自体の不条理なのである。言い換えれば、語られるものではなく、その後ろにある語りそれ自体が、ベケットにおいては不条理の印象を形作っているのだ。

こうした差異によってどのような帰結がもたらされるだろうか。カフカが『城』を一人称で書き始め、それを全面的に書き直したことはよく知られているが⁵¹、この一人称から三人称への書き換えについてヴァルザーは次のように述べている。

出来事の経過の中心点としての「わたし」という語り手は、解釈の増大とともに疑わしい人物にならざるをえないことはごく自明のことだ。なおも出現する環境と、主人公によるその環境の解釈とのあいだのあまりに大きな隔たりによって生じざるをえないイロニーの印象は、結局は出来事全体をありそうもないものとするにつながる⁵²。

環境の解釈が出来事そのものをありえなく見せる、という指摘は興味深い。知覚とは、客観的な現実を、生起する主観的な現実に変形する関数である。想定される客観的現実と語られる主観的現実の差が、不条理な印象を産むとされているのである。ベケットの作品ではまさにそうしたことが起こっているとみなせるが、その効果の一つとして、ユーモアが指摘できるだろう。『ドン・キホーテ』はこうした現実の主観化を扱った古典であるといえるが⁵³、この作品においておかしみは、主人公が経験する出来事それ自体というよりは、彼によって体験される出来事と、読者がそこから再構成するありうべき現実との差異によって生まれているのである。

また同様に、上で指摘されているように、視点による変形の効果としてアイロニーが数えられる。例えば『リア王』の道化は以下のように言う。

お前さん〔リア王〕と娘共とは一体どういう血の繋がりがあのかね、あの連中は俺が本当を言うと鞭をくれる、お前さんの方は嘘をつくと言ふ、そうかと思えば、時には、黙っているからといって打たれる事もあるがね。つくづく思うよ、何になるにしても、道化にだけはなるものではないね⁵⁴。

道化は、その視点の特異性ゆえに、逆説的に王の行動に釘をさせる唯一の人物としての機能を与えられている。ここで面白さは、王という権力の頂点と、道化という蔑まれる存在が、善と悪との対立軸においてその立場を逆転させるところにある。解釈の主体の質と、解釈それ自体の質とのねじれは、実は解釈の主体の質は暫定的なものではないのかという疑問を引き起こす。これがアイロニックな印象につながるのである。

ここでベケットに戻ると、一視点的な語りにおいては語りを相対化する視点がないため、こうしたユーモアとアイロニーは不安定なものとなる。ドン・キホーテは、語り手によって、「我が冒険家には、かれが考えたこと、見たこと、ないしは空想したことの全てが、かつて書物で読ん

だ通りに見えたり、起きたりするので、かれが旅人宿を認めた時すぐにこれは四面の天守閣を備え、縁飾りのついた・・・城だと思われたのである」⁵⁵と注釈をつけられる。これによって読者はセルバンテスの騎士の愚かさを笑うことができるわけであるが、ベケットにおいては語り手の知覚が異様なものであることは、少なくともテキストの内部においては担保されない。我々の短編群の直前の作品である『ワット』においては、主人公ワットは確かに精神病院にいるという枠組みが提示されており、ワットの頓狂な振る舞いを相対化することができる⁵⁶。しかし、我々が問題にしているような一視点的な小説において、こうした外枠というのはもはや存在しなくなっている。「鎮静剤」の主人公はヤギの糞を指につけて舐めようとするのであるが、語り手にとってはその異常な行為は全く正常であり、それをしなかったのは「役に立たないであろう」からに過ぎない。我々は彼を狂人であるとして笑い飛ばすこともできないのだ。道化と王の関係がねじれる『リア王』のアイロニーは、よりこうした視点に近いといえるかもしれない⁵⁷。

『ワット』との比較を通じて、もう少し語り手の役割について考察してみたい。ルビー・コーンは『ワット』とカフカの『城』を比較した論考の中で、次のように述べている。

カフカの偏在する非人称的な語り手は、Kのように考え、話し、おそらくそれゆえに、Kを皮肉な隔たった地点から見ることは不可能なのだということがじきに明らかとなる。[・・・・・・・・] 対照的に、ベケットの語り手は、様々な巧みなスタイル上の外観を通してアイロニーを用いるので、結果として物語全体は無感覚な様相を呈している⁵⁸。

ここでコーンはカフカの一視点的な語りと『ワット』における複層的な語りを比較し、二つの作品に対立構造を見ている。しかし1946年の短編群では、ベケットは一人称及び一視点性を採用することによって、むしろ「隔たった地点から見るのが不可能」なような、『城』の語りに近いように思える。ここから何が言えるだろうか。

まずは、『ワット』における「無感覚な様相」とはどういったものを明らかにしておく。『ワット』の語り手であるサムはこう述べる。

彼の記憶は、ある意味では、彼が期待するほど明晰ではなかったのである。[・・・・・・・・] それに加うるに、いずれ記録するように、ワットの伝達の曖昧さ、彼のしゃべりかたの早口さ、それに彼の言葉の文法的な異常さがある。それに加うるに、これらの伝達が行われた物理的条件がある。それに加うるに、これらの情報を提供されたもの、つまりわたしが、受け入れる力に乏しいという問題がある。それに加うるに、これらの情報を託されたもの、つまり私が、さらにそれらを伝達し提供する力に乏しいという問題がある⁵⁹。

サムはワットの語る出来事の真実性がわからず、そして同じくらい重要なことに、我々読者もサムの語っていることがどれほど真実であるのかがわからない（客観的な真実というものがあり得るとしてだが）。こうした不明瞭さというものは、我々が探求してきたようなパースペクティ

ブの内部と外部の対立に起因しているのであるが、『ワット』ではワットとは独立して語り手サムがいることにより、この構造は二重化している。言われているようにこの難しさは文体によって増幅されているため、読者は感覚としてテキストからワットの実体験へと遡るのに非常な困難を感じる。

しかしここで重要なのは、『ワット』においては、語り手サムの語りと主人公ワットの語りの双方が不確かなものであったとしても、それらはいわば伝達の不確かさであって、起源の問題は措かれているということだ。ヒュー・ケナーは以下のように述べている。

『ワット』の不確かさは証拠の不確かさである。『ワット』以降のベケットのすべての劇以外の作品では、読者は違った種類の不確かさを共有することになる。つまり、一人称の不確かさである。これは記憶の不確かさでもあり、起源 [authorship] の不確かさでもある⁶⁰。

『ワット』では、過去の体験を語るという構造は保持されている。しかし、主観が絶対化され、語りとともに体験が生起するような一視点的な物語においては、この構造すらも危うくなる。一視点性が時間に関わるものであったことを想起しておきたい。過去形で書かれてはいても、過去はもはや参照項ではなくなるのである。こうした語りの危うさを示す例をあげてみよう。「終わり」において、語り手は廃屋のような小屋を発見し、その中に置かれていたボートに住み着く。次に引用するのは、語り手がそのボートの中で、夢にふけるというシークエンスである。

イメージを、わたしはイメージを見ていた、眠っている間に時折見た以外にイメージなど見ることはないわたしが。[……] わたしはそれがイメージであると知っていた。なにしろ夜中だし、わたしはボートの中に一人でいたのだから。そうでなければいったいなんだったと言うのか。そこで、わたしはボートに乗りこみ、川の上を滑っていった [Je savais que c'étaient des images, puisqu'il faisait nuit et que j'étais seul dans mon canot. Que cela pouvait-il être d'autre ? J'étais donc dans mon canot et je glissais sur les eaux]⁶¹。

注意深く読めば、語り手がボートに乗って水の中に進み出す夢をしているということがわかるが、夢の部分と現実の部分の境界は曖昧である。論理関係を表す接続語の存在 (puisque, donc) が目を引くが、とりわけ「そこで donc」という語の存在によって、二つの世界の繋がりはより印象付けられる。イメージとは参照項を欠いた想像物であり創造物であるが、それが奇妙に語られる現在を侵食している。この、ボートが水の上を進んでいく夢はおおよそ3ページほど続いたのち、次のような場面で物語は唐突に終わる。

海、空、山、島々が押しつぶさんばかりに迫ってきて心臓が縮まるような思いをさせては、視野の果てまで遠ざかっていった。わたしは物語のことを、わたしの人生に似せて作ろうとしてもう少しのところで果たさなかった物語のことを、かすかにそして後悔なしに、つまり

思い切って完結させる勇気もなく、かといって続ける意欲もなく、思い出していた。⁶²

夢想は閉じられることなく、今までの物語に取って代わって前景を占めるようになり、結果的に小説全体を取り込んでしまったようだ。語り手が「物語 *récit*」について語るのは興味深い。「楽屋落ち」を思わせる箇所であるが、ここにおいて、小説で語られる経験全体が起源を欠いた思い巡らしであるということが暗示されるのである。「追い出された男」の語り手は「どうしてこんな話をしたんだろう。別の話でも同じようにやれただろうに。たぶんこの次には別の話を語れるだろう」⁶³と言う。ここでおそらく問題は、文学というもののそれ自体と接続している。ミシェル・フーコーは「外の思考」において、「文学の *sujet* 主体＝主題（文学において語り、文学が語るもの）」は、実質性のある言語というよりは、「私は話す」の赤裸さのうちに言表されるときに、言語がそこに自らの空間を見出す、そんな空虚である」⁶⁴と述べるが、典拠を欠いた物語によって浮かび上がってくるのは、まさにこの赤裸な主体であるようだ。

「終わり」「追い出された男」の2編においては、上で述べたような箇所が見られるものの、語りの構造は比較的安定しており、ベケットは典拠を欠いた語り、文学の根拠を顕にするという、この問題についてそれほど意識的ではなかったと思われる。しかし、「鎮静剤」では、エクリチュールは明確に変化していると感じられる。

わたしはポーリーヌのことを考えようとしたが、先刻の若い女と同じく、一瞬の幻影のようにわたしの意識から逃げ去った。ヤギの上にもわたしの想念は停止できなくて悲しみながら滑走していった。かくしてわたしは容赦なく照りつける光の中を歩いていった、旧態依然たる古い肉体の中に埋もれ、[……] わたしの精神はあれやこれやにあえぎながら慕い寄ってはとどのつまりは何もない場所に投げ返されるのだった。それでも束の間ながら一人の少女にくっついて歩くことに成功した⁶⁵。

語り手はポーリーヌという女について、出会った山羊について考えようとするがうまくいかない。次いで光の中を歩いていくという場面が描かれることによって、先ほどのボートで描かれていたような移行とは逆の、意識の内面から外面へという移行が行われるように見える。しかしその後の「わたしの精神はあれやこれやにあえぎながら慕い寄っては……」という描写は、明らかに意識のある対象に定着させることがうまくいかないという、先ほどの箇所と同じことを述べている。その想定はまた、次の「一人の少女にくっついて歩く」という語りによって裏切られる。ここで内面と外面の二元論は、肉体を持って歩くことと、知覚する精神の働きが完全に並行なものとして描かれることで破壊されている。それどころか、語る意識それ自体が肉体を持った語り手であるように見える。語りの現在が語られる現在に密着するという一視点性が、ここではほとんどアレゴリックな形で、ラディカルに実現されているのである。この語り手は、「曇ってひんやりした天気だった。そう願う」⁶⁶と言う。語る意識は語られる現在に密着していると同時に、そこに顕在し、またそれを超えている。参照される過去は、常に語り手自身が顕在する語りの場

において生成されるのである⁶⁷。ここでは、語りが典拠とする経験の存在が不確かであるという以前までの作風が引き継がれつつ、一視点性が導入されることによって、語りが常にその生成する場に留まることになり、結果として空虚に他ならないような、文学の依って立つ点を顕にするという、その後の作品につながるエクリチュールの実践が見られると言える⁶⁸。1949年の「三つの対話」において、ベケットの有名なマニフェスト「表現の対象がない、表現の手段がない、表現の基点がない、表現」が現れる。一視点性によって語りを自律させるとともに、語りの典拠を消し去ることで、1946年にはこのマニフェストにふさわしい形式をベケットは手中にしていた。ベケットが『モロイ』を書き始めたのは翌年の5月からであった。

結び

本稿では、カフカの作品の特徴である「一視点性」を手がかりに、ベケットが1946年に書いた3つの短編、「終わり」、「追い出された男」、「鎮静剤」を分析し、ベケットの「書くことの狂熱」と言われる傑作群の執筆時期を前にどのようなエクリチュールの変化があったのかを問うた。ベケットのカフカに対する共感が示すとおり、一人称が採用されたこの時期の短編には一視点性が確かに見られ、そして後の作品になるほどそうした傾向が強くなっていることが確認できた。そして、そうした手法と『ワット』ですでに試みられていたような語りの不確かさの手法が組み合わせられることで、純粋な「書く私」が問題となって前面に出てくるようなエクリチュールが生み出されていることを示した。ベケットは1940年代後半にはもう一つ重要なエクリチュールの冒険を行なっている。それは、演劇という形式の導入である。今回示されたことを基にして、演劇というメディアがどのようにベケットの文学に影響を与え、そしてそういった実践が後期の作品にどのように影響し、また新たな実を結ぶかということは、今後の課題としたい。

注

- 1) Dirk Van Hulle and Mark Nixon, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, 2013, p. 101. 欧語文献の日本語訳に関しては、無記載の場合筆者が行い、翻訳文献を参照した場合は参考にした文献を記した。
- 2) このことは必ずしも作家の無関心を意味しない。フロランス・ゴドーは「ベケットはカフカをたくさん読んだ」としているし、*Dictionnaire Beckett*によれば、ベケットは1988年に施設に住居を移す時、カフカの小説数冊を持ち込んだという。Cf. Florence Godeau, « Figures d'exclus, figures exclues chez Franz Kafka et Samuel Beckett » in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, Issue 1, 2008, p. 353 ; *Dictionnaire Beckett*, édité par Marie-Claude Hubert, Paris, Honoré Champion 2011, p. 555.

- 3) Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett : Volume 2, 1941-1956*, edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, Cambridge University Press, 2011, p. 441. なお、引用には必要であると判断した場合原文を付記した。
- 4) エスリンは以下のように述べる。「『目的のないものは不条理である』イヨネスコのカフカに関する覚書 [Eugène Ionesco, "Dans les Armes de la Ville" in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, No. 20 (October, 1957)] の中で与えられたこの定義は、確かにベケットやイヨネスコ、アルチュール、アダモフの演劇に当てはまる」(Martin Esslin, « The Theatre of the Absurd » in *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4, May 1960, p. 4)。
- 5) ナドーは、カフカとベケットについて例えば以下のように言っている。「カフカにとっては、動かしがたい恐怖と混沌のうちにあって、全てのものは等しくなる。しかし人は、その「受難」のうちで、結局は拒否されてしまうような、許しと恩寵を乞い願う。ベケットにおいては人は、世界を破滅に導く同じ運動の中で自身も崩壊するのであり、同様に到達できない一つの無化というものに向かうのである。カフカの「諾」はその構成を支え、強固にする。ベケットの「否」は沈黙を解体し、破壊する」(Maurice Nadeau, « Samuel Beckett ou le droit au silence » in *Les Temps modernes*, Janvier 1952, p. 41)。
- 6) Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett: Volume 2, 1941-1956*, op. cit., p. 441.
- 7) *Ibid.*, p. 462.
- 8) ベケットはジャック・B・イエイツの作品を称揚するのに以下のように述べる。「アレゴリー、言われたことの欄にあるあらゆる勘定に、意味されることの欄の勘定が対応し、逆もまた真であるような、あの例の栄光ある複式簿記は存在せず、あるのはただ単一のイメージの決済だけなのだ」(Samuel Beckett, « An Imaginative Work! » in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited by Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, p. 90)。
- 9) フリードリヒ・バイスナー『物語作者フランツ・カフカ』、粉川哲夫編訳、せりか書房、1976年、p. 58。
- 10) フランツ・カフカ『変身』、池内紀訳、白水uブックス、2006年およびフランツ・カフカ「巢穴」、池内紀訳、『ノート2 掟の問題』、白水uブックス、2006年、フランツ・カフカ『城』、池内紀訳、白水uブックス、2006年。カフカにおける一視点性の発展に関しては、以下の論文を参照した。森本浩一「動物の声 - カフカにおける「コミュニケーション」のモチーフ」、『現代思想』Vol. 15-14、1987年。
- 11) Cf. Ruby Cohn, « Watt in the Light of the Castle » in *Comparative Literature*, Vol. 13, No. 2, University of Oregon, 1961 (ルビー・コーン「カフカの『城』から『ワット』を読む」); Gerge H. Szanto, *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet*, Texas, University of Texas Press, 1972. なお本文中の文献タイトルに関して、邦訳が出ているものはそれを採用し、出ていないものはそのまま欧語タイトルを記した。
- 12) 短編作品のうち、最初に書かれた「終わり」は英語で書き始められ、のちにフランス語で書き改められた。Cf. James Knowlson, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, coll. « Grove Great Lives », 1996, p. 324-325 (ジェイムズ・ノウルソン『ベケット伝—上巻』、高橋康也他訳、白水社、2003年)。
- 13) ベケット自身、この時期を「書くことの狂熱 (a frenzy of writing)」と表現している。Cf.

Ibid., p. 325.

- 14) 1946年にはこの3編に「初恋」を加えて4つの短編が書かれたが、「初恋」は長らく未発表であり、現在も3編が収められているミニユイ社刊行の *Nouvelles et Textes pour rien* にはされていないこと、かつ「初恋」を除いた3編で我々の考察には十分な素材を提供すると判断したことから、今回の考察の対象に「初恋」は含めていない。
- 15) 森本浩一「動物の声」、『現代思想』、前掲書、p. 122。
- 16) Samuel Beckett, « Le Calmant » in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 2009, p. 47-48 (サミュエル・ベケット「鎮静剤」、片山昇訳、『サミュエル・ベケット短編小説集』、白水社、2015年)。
- 17) Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, Collection « Point », p. 60 (ジェラルド・ジュネット『物語のディスコース - 方法論の試み』、花輪光、和泉涼一訳、白水社、1985年)。
- 18) Samuel Beckett, « Le Calmant », op. cit., p. 41.
- 19) マルティン・ヴァルザー『カフカ? - ある形式の記述』、城山良彦、田ノ丘弘子、加藤忠男訳、サンリオ出版、1973年、p. 27。
- 20) 同上、p. 32。
- 21) バイスナーがカフカの作品について「彼の夢のような内面生活の叙述こそ、彼の物語そのもののなのである」と述べていることを注意しておきたい (フリードリヒ・バイスナー『物語作者フランツ・カフカ』、前掲書、p. 56)。カフカ、ベケットと夢に関しては、ジル・ドゥルーズの『消尽したもの』でも触れられている。Cf. Gilles Deleuze, « L'Épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 2009, p. 100 (ジル・ドゥルーズ『消尽したもの』、宇野邦一訳、白水社、1994年)。
- 22) Samuel Beckett, « L'Expulsé » in *Nouvelles et Textes pour rien*, op. cit., p. 11 (サミュエル・ベケット「追い出された男」、片山昇訳、『サミュエル・ベケット短編小説集』)。
- 23) *Ibid.*, p. 12.
- 24) 森本浩一「『巢穴』の解体 - カフカ読解に関する一試論 -」、『ドイツ文学』第73号、1984年、p. 93 (J. シレマイトの重引)。
- 25) 同上 (シレマイトの重引であることも同様)。
- 26) フランツ・カフカ『審判』、池内紀訳、白水uブックス、2006年。
- 27) マルティン・ヴァルザー『カフカ? - ある形式の記述』、前掲書、p. 38。
- 28) 処女長編『マーフィ』から、短編群の直前の作である『ワット』への移行を特徴づけるのはこの「はてしない排列」の極端な形態である順列組み合わせである。この意味で、『ワット』においてすでに語りの内面化の兆候は見られる。『ワット』における語り手の位置に関してはのちに触れる。
- 29) Cf. Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau ; De Cervantès à Franz Kafka*, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1988 (マルト・ロベール『古きものと新しきもの - ドン・キホーテからカフカへ』、城山良彦・島利雄・円子千代訳、法政大学出版局、1973年)。
- 30) エーリッヒ・アウエルバッハ『ミメーシス 上』、篠田一士、川村二郎訳、ちくま学芸文庫、1994年、p. 51-52。
- 31) この点はカフカも同様であって、バイスナーはカフカの作品について「神なき時代にありながら叙事詩的な作品の創作を可能にした」と述べている (フリードリヒ・バイスナー『物語作者フランツ・カフカ』、前掲書、p. 26)。
- 32) エーリッヒ・アウエルバッハ『ミメーシス 上』、前掲書、p. 40。

- 33) 同上、p. 23。
- 34) 無論、ベケットにはホメーロスのような、「現象の全てを形象化し、その全ての部分を見かつ触れうるものとし、空間的・時間的な関係のうちに明確に定着しようとする衝動」(同上、p. 22)といったものは見られず、その物語にはむしろ不明瞭な点が多い。しかし、ホメーロスと同様、物語る意識にとって関与的な要素はその都度過不足なく語られる。ここで問題となっているのはむしろ語りの無能力ということであって、ヒュー・ケナーが言うように、「あまりに多くの要素や、[……] 可能性を含意する」ような重大な出来事に対して「芸術はそれらをまえにして怯んで、とりあえずの文で満足してしまう」のである (Hugh Kenner, *Stoic Comedians*, University of California Press, 1974, p. 83 [ヒュー・ケナー『ストイックなコメディアンたち』、富山英俊訳、未来社、1998年])。
- 35) アウエルバッハ『ミメシス 上』、前掲書、p. 41。
- 36) 同上、p. 35。
- 37) 森本浩一「『巣穴』の解体 — カフカ読解に関する一試論 —」、前掲書、p. 98。ベケット作品の内部性、外部性と解釈の関係については、以下の拙論の第3章も合わせて参照されたい。岩永大気「サミュエル・ベケット『伴侶』における意識と語り」、『関西フランス語フランス文学』、第21号、p. 15-26、日本フランス語フランス文学会、2015年。
- 38) C. J. Ackersley and S. E. Gontarski, *Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004 を参考にした。
- 39) Samuel Beckett, « La Fin », op. cit., p. 71.
- 40) Samuel Beckett, « L'Expulsé », op. cit., p. 11. 注22を参照のこと。
- 41) 例えば「終わり」には、「その翌日から何日もの間、わたしは下宿屋を何件も訪ねたが結果は芳しくなかった」といった箇所がある (Samuel Beckett, « La Fin », op. cit., p. 79-80)。
- 42) 構成的な意思というのはあくまで語りのレベルにおいてであって、3つの物語が奇妙に似通っていることから、創作の場での構成の意思は感じられる。「3つのおおよそ均等な部分」に分けて話が進められる『事の次第』を思い出しても良いだろう。Cf. Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961 (サミュエル・ベケット『事の次第』、片山昇訳、白水社、1972年)。
- 43) Samuel Beckett, « Le Calmant », op. cit., p. 52.
- 44) Israel Shenker, « Moody Man of Letters : a Portrait of Samuel Beckett, Author Of the Puzzling "Waiting For Godot" » in *The New York Times*, May 6, 1956.
- 45) Samuel Beckett, « L'Expulsé », op. cit., p. 13.
- 46) Samuel Beckett, « Le Calmant », op. cit., p. 47.
- 47) 「カフカは、正しくつかむなら、カフカ自身のみならず読者をも登場人物に変ずるのだ」(フリードリヒ・バイスナー『物語作者フランツ・カフカ』、前掲書、p. 64)。
- 48) 「もし読者がベケットの小説を理解しようとするなら、カフカの作品を扱うのと同じやり方でしなければいけない。読んでいくにつれて、著者と語り手両方の立場に立っているということを自覚せねばならないのだ」(Gerge H. Szanto, *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet*, op. cit., p. 104)。
- 49) Samuel Beckett, « La Fin », op. cit., p. 102.
- 50) *Ibid.*, p. 102-103.
- 51) この書き直しの修正箇所は驚くべき少なさであったことが知られている。このエピソードは、カフカにおける一視点性の傍証として語られることも多い。すなわち、客観的なもの(三人

- 称)として描かれる主観(一人称)。
- 52) マルティン・ヴァルザー『カフカ? - ある形式の記述』、前掲書、p. 50。
- 53) Cf. セルバンテス『ドン・キホーテ 前編(一)』、牛島信明訳、岩波文庫、2001年。
- 54) ウイリアム・シェイクスピア『リア王』、福田恆存訳、新潮文庫、1967年、p. 47-48。
- 55) セルバンテス『ドン・キホーテ』、ヴァルザーの前掲書[p. 45]からの重引。
- 56) Samuel Beckett, *Watt*, New York, Grove Press, 2009 (サミュエル・ベケット『ワット』、高橋康成訳、白水社、1971年)。
- 57) この点に関しては、高橋康成『道化の文学 - ルネサンスの栄光』、中公新書、1977年を参照。
- 58) ルビー・コーン「カフカの『城』から『ワット』を読む」、井上義幸・近藤耕人編『サミュエル・ベケットと批評の遠近法』、未知谷、2016年、p. 86。
- 59) Samuel Beckett, *Watt*, op. cit., p. 59-60。
- 60) Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, New York, Syracuse University Press, 1973, p. 116。
- 61) Samuel Beckett, « La Fin », op. cit., p. 109. 川を流れていくというイメージは、カフカの「猟師グラックス」を想起させる。猟師グラックスは水陸の間の存在であり、また生死の間の存在でもある。
- 62) *Ibid.*, p. 112。
- 63) Samuel Beckett, « L'Expulsé », op. cit., p. 37。
- 64) Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 13。
- 65) Samuel Beckett, « Le Calmant », op. cit., p. 67。
- 66) *Ibid.*, 41。
- 67) 引用箇所に見られるように、語り手自身の肉体の存在は語りの生成において障害となり、おそらくベケットもそれに意識的であったのではないか。だからこそ、「鎮静剤」の語り手は冒頭より死んでいる(「わたしがいくつのときに死んだかは忘れた」[*Ibid.*, p. 11])のだと思われる。この点はカフカの「猟師グラックス」との別のつながりとも言えるかもしれない。のちの『名づけえぬもの』に至って肉体の存在は消滅する。Cf. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004。
- 68) この点については、前掲のフーコーの論文を参照されたい。